



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2016

---

## **Das Unbehagen im amerikanischen Traum. Breaking Bad und der Niedergang der Mittelschicht**

Boutin, Stéphane

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-171106>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Boutin, Stéphane (2016). Das Unbehagen im amerikanischen Traum. Breaking Bad und der Niedergang der Mittelschicht. In: Mattern, Nicole; Rouget, Timo. Der grosse Crash. Wirtschaftskrisen in Literatur und Film. Würzburg: Königshausen Neumann, 451-473.

Mattern / Rouget (Hrsg.)

—

Der große Crash

FILM – MEDIUM – DISKURS

herausgegeben von

Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus

Band 63

# Der große Crash

Wirtschaftskrisen in Literatur und Film

Herausgegeben von

Nicole Mattern

Timo Rouget

Königshausen & Neumann

Wir danken dem Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur des Landes Rheinland-Pfalz für die finanzielle Förderung unserer Arbeit durch die Forschungsinitiative im Rahmen des Forschungsschwerpunkts „Kulturelle Orientierung und normative Bindung“ an der Universität Koblenz-Landau.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2016

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Galina Peshkova, Bildnummer 20691673 © 123rf.com

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5772-4

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.libri.de](http://www.libri.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

# Das Unbehagen im amerikanischen Traum. *Breaking Bad* und der Niedergang der Mittelschicht

Stéphane Boutin (Zürich)

„Mein Ruin ist mein Triumph.“<sup>1</sup>

Wie keine andere populäre Erzählung hat die amerikanische Fernsehserie *Breaking Bad* von Vince Gilligan die Entfaltung der jüngsten Wirtschaftskrise begleitet.<sup>2</sup> Als der Sender AMC im Januar 2008 die erste Folge ausstrahlte, war die US-Hypothekenkrise gerade im Begriff, zu einer globalen Finanzkrise zu eskalieren. Fünf Staffeln später, als *Breaking Bad* im September 2013 zu Ende ging, hatte sich die Finanz- zu einer Staatsschuldenkrise ausgeweitet und war in die schwerste Weltwirtschaftskrise seit den 1930er Jahren übergegangen. Ungefähr im gleichen Zeitraum emanzipierte sich zudem das lange marginalisierte Format der TV-Serie vollends zu einem der wichtigsten Erzählmedien seiner Zeit oder wurde gar in den Status der „dominant art form of the era“<sup>3</sup> erhoben. Der Crash der Finanzmärkte und die darauf folgende Rezession gehörten folglich zu den ersten gesellschaftlichen Großereignissen, deren kultureller Verarbeitung sich die frisch gekürte Leitkunst annehmen konnte.

Im Gegensatz zu anderen, teilweise parallel ausgestrahlten seriellen Großerzählungen wie *Mad Men* (2007-2015)<sup>4</sup> oder *Game of Thrones* (ab 2011)<sup>5</sup> spielt *Breaking Bad* außerdem unmittelbar in der amerikanischen Gegenwart der späten Nullerjahre.<sup>6</sup> Angesichts dieser Ausgangslage bleiben die expliziten Verweise auf das Krisengeschehen innerhalb der Serie

---

<sup>1</sup> Tocotronic: Mein Ruin. In: Dies.: Kapitulation. D 2007.

<sup>2</sup> Vgl. Vince Gilligan: *Breaking Bad*. USA 2008-2013 (im Folgenden im Text nachgewiesen mit der Sigle BB und Staffel- sowie Folgennummer, zum Beispiel: BB 1.1 für *Breaking Bad*, Staffel 1, Folge 1).

<sup>3</sup> Brett Martin: *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York: Penguin 2013, S. 278. Vgl. ebenso Alan Sepinwall: *The Revolution Was Televised. The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. New York: Simon & Schuster 2013.

<sup>4</sup> Vgl. Matthew Weiner: *Mad Men*. USA 2007-2015.

<sup>5</sup> Vgl. David Benioff u. D. B. Weiss: *Game of Thrones*. USA seit 2011.

<sup>6</sup> BB wird dementsprechend häufig mit der Rezession in Verbindung gebracht, allerdings meist ohne genauere Analyse. Vgl. Martin: *Difficult Men*, S. 272; Sepinwall: *The Revolution Was Televised*, S. 336-338; David R. Koepsell u. Robert Arp: *A Fine Meth We've Gotten Into*. In: Dies. (Hg.): *Breaking Bad and Philosophy. Badder Living through Chemistry*. Chicago u. LaSalle: Open Court 2012, S. VII-IX.

zwar vergleichsweise spärlich.<sup>7</sup> Dafür erzählt *Breaking Bad* umso ausgiebiger von den Phantasien, Wünschen und Ängsten einer auch realökonomisch unter Druck geratenden Mittelschicht, welche die sprichwörtliche Aspiration des *pursuit of happiness* zusehends als Rückzugsgefecht erlebt.<sup>8</sup> *Breaking Bad* kann so als ein Grundtext jener Auslegeordnung gelten, welche die wirtschaftlichen Umwälzungen des letzten Jahrzehnts in das weiter ausholende Narrativ einer Krise des amerikanischen Traums fasst.<sup>9</sup> Der folgende Beitrag untersucht, wie die Serie dieses Unbehagen im amerikanischen Traum artikuliert: Welche Resonanz entwickelt die Wirtschaftskrise in *Breaking Bad* und wie wird dieser Widerhall von der Serie gestaltet? Welche affektive Haltung modelliert die Erzählung in Bezug auf ökonomischen Druck, unternehmerischen Erfolg sowie soziale Anerkennung? Und was für ein Narrativ propagiert sie damit im Krisendiskurs ihrer Zeit?

### *Slippery-Slope*-Narrative: Die Abschüssigkeit der Normalität

In Bezug auf die narrative Topographie bildet *Breaking Bad* eine Art Fortsetzung jener Erzählung, welche am Beginn des gegenwärtigen Seri-

<sup>7</sup> Vgl. etwa die Anspielung auf die 2008 dem Bankrott nahe Hypothekenbank Fannie Mae in BB 2.6.

<sup>8</sup> Zwischen 2007 und 2013 brach das durchschnittliche Haushaltseinkommen in den USA um 8 Prozent ein. Gleichzeitig nahm die Ungleichverteilung der Einkommen zu: Während die höheren Einkommen zwischen 1999 und 2013 keine signifikanten Abnahmen aufwiesen, sanken die tiefen um 14,3 und die mittleren um 8,7 Prozent, vgl. Carmen DeNavas-Walt u. Bernadette D. Proctor: *Income and Poverty in the United States, 2013*. In: United States Census Bureau, URL: <http://www.census.gov/content/dam/Census/library/publications/2014/demo/p60-249.pdf> (abgerufen am 30.11.2015). Wie eine Studie von Anne Case und Angus Deaton zeigt, stieg zwischen 1999 und 2013 zudem die Zahl der Todesfälle bei weissen Amerikanern im Alter von 45 bis 54 Jahren erstmals seit Jahrzehnten wieder an. Da die erhöhte Sterblichkeit vor allem auf Suizide, Drogen- und Alkoholvergiftungen sowie Lebererkrankungen zurückgehen, vermuten Case und Deaton ökonomische Unsicherheit als Ursache dieser Entwicklung. Paul Krugman ergänzt dazu: „[W]e’re looking at people who were raised to believe in the American Dream, and are coping badly with its failure to come true.“ Anne Case u. Angus Deaton: *Rising morbidity and mortality in midlife among white non-Hispanic Americans in the 21st century*. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, URL: <http://www.pnas.org/content/early/2015/10/29/1518393112.full.pdf> (abgerufen am 30.11.2015); Paul Krugman: *Despair, American Style*. In: *The New York Times*, URL: <http://www.nytimes.com/2015/11/09/opinion/despair-american-style.html> (abgerufen am 30.11.2015).

<sup>9</sup> Vgl. etwa Hedrick Smith: *Who Stole The American Dream?* New York: Random House 2012; George Packer: *The Unwinding. An Inner History of the New America*. New York: Farrar, Straus and Giroux 2013; Robert D. Putnam: *Our Kids. The American Dream in Crisis*. New York: Simon & Schuster 2015.

enbooms steht: *The Sopranos* von David Chase.<sup>10</sup> Denn beide Geschichten spielen in einer Welt, welche nach der Architektur sogenannter *Slippery-Slope*-Argumente konstruiert ist. Ihr Erzählraum setzt sich vor allem aus schiefen, rutschigen Ebenen zusammen, auf denen die Protagonisten mit jedem Schritt weiter in den Abgrund eines ökonomischen, moralischen oder psychischen Ruins abzurutschen drohen. Diedrich Diederichsen beschreibt die filmische Welt der *Sopranos* daher als eine „abschüssig gewordene Normalität“:

Die *Sopranos* – und mehr noch die spätere Serie *Breaking Bad* – haben immer auch den Umstand artikuliert, dass Leute, die eigentlich nichts anderes wollen als ein Häuschen in Suburbia, nicht anders überleben können als durch Kapitalverbrechen.<sup>11</sup>

Im Gegensatz zu den meisten klassischen Filmen über das organisierte Verbrechen – von *The Godfather* über *Scarface* und *GoodFellas* bis hin zu *American Gangster*<sup>12</sup> – erzählen *The Sopranos* und *Breaking Bad* somit weniger von den Aufstiegsphantasien der Unterschicht als vielmehr von den Abstiegsängsten der Mittelschicht.

Während die Panikattacken des Mafiachefs Tony Soprano allerdings noch als Kuriosität – beziehungsweise als Fall für die Psychiaterin – durchgehen können, muss die Abschüssigkeit des Alltags in *Breaking Bad* dagegen geradezu systematisch und von einer Vielzahl von Figuren durch kriminelle Handlungen kompensiert werden. Die Prämisse ökonomischer Instabilität wird hier also noch stärker akzentuiert, insofern die Erzählung ihren Ausgangspunkt nicht schon im kriminellen Milieu nimmt, sondern gerade bei jenen gut ausgebildeten, arbeitsamen Familienvätern, welche – wie die Hauptfigur Walter White – ihre Vorstadthäuschen mit Pool nur dank der Ausübung zweier Jobs und unter Verzicht auf eine anständige Krankenversicherung finanzieren können. Kommt dann noch eine Krebserkrankung hinzu, zieht auch der biedere Saubermann White den Schluss, dass der amerikanische Traum innerhalb der Legalität nicht zu verwirklichen ist.

Der abschüssige Narrationsraum, in dem *Breaking Bad* seine Protagonisten und sein Publikum versammelt, wird damit durch das affektive Klima einer spezifisch kleinbürgerlichen Frustration bestimmt. Diese Frustration nährt sich – anders als diejenige der Unterschicht – weniger aus unmittelbar finanziellen Nöten, die man zwar in der Mittelschicht auch erfährt, aber eben doch vergleichsweise leichter bewältigen kann. So

---

<sup>10</sup> Vgl. David Chase: *The Sopranos*. USA 1999-2007. Zum Serienboom allgemein vgl. Sepinwall: *The Revolution was Televised*, und Martin: *Difficult Men*.

<sup>11</sup> Diedrich Diederichsen: *The Sopranos*. Zürich: Diaphanes 2012, S. 54 u. 98.

<sup>12</sup> Vgl. Francis Ford Coppola: *The Godfather Part I-III*. USA 1972/1974/1990. Brian De Palma: *Scarface*. USA 1983. Martin Scorsese: *GoodFellas*. USA 1990. Ridley Scott: *American Gangster*. USA 2007.



wird White von verschiedenen Seiten unverzüglich finanzielle Unterstützung für seine Familie und die teure Krebstherapie angeboten (BB 1.4, 1.5). Ginge es nur um Geld,<sup>13</sup> wäre die Serie also bereits zu Ende, bevor sie richtig angefangen hätte. Was hier an Frustrationsreserven mobilisiert wird, speist sich deshalb eher aus sozialen als monetären Mängeln: Nicht, dass White für seine Behandlung Geld braucht, wird ihm zum Problem, sondern dass er dafür auf die Hilfe von Bessergestellten angewiesen ist. Darin artikuliert sich allerdings nicht bloß triviale Statusangst. Am Brennpunkt dieser Frustration steht vielmehr jenes bemerkenswerte Schwindelgefühl, das an den Bruchlinien sozialer Mobilität aufkommen kann: die taumelnde Evidenz, dass die schiefe Ebene, auf der man selbst um Haltung ringt, dagegen für die Person nebenan nicht nur keineswegs abfallend, sondern gerade ascendent verläuft.

So wird Whites Zusammenbruch in der Pilotfolge zwar über den unmittelbar darauf diagnostizierten Krebs erklärt, die Szene selbst inszeniert den Ohnmachtsanfall jedoch als Vertigo einer gender-verkehrten gläsernen Decke: White, in seinem Zweitjob in der dunklen, lärmigen Autowaschanlage laborierend, rollt mit Mühe ein schweres Fass herbei. Als er kurz von seiner Sisyphusarbeit pausiert, sieht er eine elegante Frau in den von Tageslicht erhellten Ausgangsbereich hineinschlendern, das Gesicht von ihm und der Kamera abgewandt. Während sie für einen Moment bei ihrem schnittigen Wagen verharret, beginnt White plötzlich zu husten, er greift sich an die Brust und sinkt schließlich bewusstlos zusammen. Im Hintergrund lässt sich die Dame von einem anderen Arbeiter die Fahrzeugtür aufhalten und fährt ins Licht eines besseren Lebens davon, während wir mit dem auf dem Boden liegenden White in der Dunkelheit zurückbleiben. In *Breaking Bad* trägt der amerikanische Traum evasiv von der Kamera wegflanierende High Heels, ein neidgrünes Kleid und die Haare so wie Whites ehemalige Freundin und Geschäftspartnerin: die mittlerweile im Gegensatz zum verarmenden White enorm wohlhabende Gretchen Schwartz (BB 1.1).<sup>14</sup>

Whites Frustration speist sich somit aus dem Eindruck, dass die vertikale Durchlässigkeit innerhalb der sozialen Ordnung eher gegen als für ihn zu arbeiten scheint: dass sie andere Personen aufsteigen lässt, während für ihn selbst der soziale Abstieg immer unausweichlicher wird. Denn wie

---

<sup>13</sup> Vgl. zu dieser Lesart etwa David R. Coon: *Look Closer. Suburban Narratives and American Values in Film and Television*. New Brunswick: Rutgers University Press 2014, S. 142; oder Julien Bobineau: *Save Walter White.Com: Audience Engagement als Erweiterung der Diegese in Breaking Bad*. In: Jonas Nesselhauf u. Markus Schleich (Hg.): *Quality-Television: Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?! Berlin: LIT 2014, S. 227-240, hier S. 232.*

<sup>14</sup> Vgl. zu dieser Schlüsselszene Christine Lang u. Christoph Dreher: *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie. 2., überarbeitete Auflage. Paderborn: Fink 2015, S. 140ff.*

der gleichnamige Argumenttyp suggeriert auch die *Slippery-Slope*-Erzählung, dass es ab einem bestimmten Punkt nur noch abwärts gehe.<sup>15</sup> Am meisten Frustrationspotential beinhaltet daher die Frage, ob dieser Punkt bereits erreicht ist oder nicht. Wenn White angesichts der Frau im grünen Kleid kollabiert, dann – wie noch zu zeigen sein wird – auch deshalb, weil diese Figur für ihn die Angst heraufbeschwört, dass er seinen *point of no return* bereits vor Jahrzehnten überschritten haben könnte.

Diesem Unbehagen bietet *Breaking Bad* ein Narrativ an, mit Hilfe dessen die rohe Ereignismasse dumpfer Frustrierung in die kohärente Form einer Geschichte umgearbeitet werden kann. Welche Gestalt der Erzählbogen der Serie allerdings genau annimmt, wird unterschiedlich aufgefasst. Der folgende Abschnitt diskutiert die beiden wichtigsten Hypothesen dazu.

### Die Frage der Ironie: Empowerment oder Amoklauf?

Die erste, weitaus populärere Hypothese behauptet, dass White seine Frustration in der Geschichte einer Selbstermächtigung überwinde. Die meisten Interpretationen dieses Ansatzes bewerten die Entwicklung des Protagonisten vom Biedermann zum Brandstifter – „We’re going to take Mr. Chips and turn him into Scarface“, wie Gilligan die Serie zusammenzufassen pflegt<sup>16</sup> – im Allgemeinen als durchaus positiv: Eine existentialistische Bewegung führe hier vom uneigentlichen Dasein über den „wake-up call“ der Krebsdiagnose hin zur glücklichen Authentizität.<sup>17</sup> In dieser Perspektive wird die Hauptfigur als ein Held wahrgenommen, der sich endlich den ihm gebührenden, aber von der Gesellschaft vorenthaltenen Respekt erkämpft, indem er sich von sozialen Konventionen befreit und als quasi-nietzscheanischer Übermensch nach eigenen Maßstäben lebt.<sup>18</sup> Während der Chemie-Lehrer White zu Beginn noch als kompletter Versager erscheint – „a loser at all levels“<sup>19</sup> –, verleiht ihm die Transformation

---

<sup>15</sup> Im Gegensatz zum gebräuchlicheren Begriff der Verfallsgeschichte setzt das *Slippery-Slope*-Narrativ keinen idealen Anfangszustand voraus, sondern kann – wie das entsprechende Argument – gerade überall und jederzeit ansetzen.

<sup>16</sup> Zitiert nach Sepinwall: *The Revolution was Televised*, S. 340.

<sup>17</sup> Kimberly Baltzer-Jaray: *Finding Happiness in a Black Hat*. In: Koepsell u. Arp: *Breaking Bad and Philosophy*, S. 43-53, hier S. 44. Vgl. ebenso Craig Simpson: *Hurtling Towards Death*. In: Ebd., S. 55-63.

<sup>18</sup> Vgl. Megan Wright: *Walter White’s Will to Power*. In: Koepsell u. Arp (Hg.): *Breaking Bad and Philosophy*, S. 81-89; Stephen Glass: *Better than Human*. In: Ebd., S. 91-100.

<sup>19</sup> Rodrigo Mesonero: *Breaking Bad, a Character-Based Formula*. In: Valentina Marinescu, Bianca Mitu u. Silvia Branea (Hg.): *Critical Reflections on Audience and Narrativity. New Connections, New Perspectives*. Stuttgart: Ibidem 2014, S. 117-132, hier S. 118.

zum erfolgreichen Drogenbaron Heisenberg darauf die heroische Größe einer Projektionsfläche für die nicht ausgelebten Ambitionen der Zuschauerschaft.

David R. Koepsell und Robert Arp setzen diese Lesart in Beziehung zu den realen Frustrationen der Zuschauerschaft:

Deep in a never-ended recession, [...] we are all Walter White. [...] Middle-aged, over-educated, and struggling to make ends meet, the bright, shiny futures we had been promised if only we lived right were never more elusive. Then Walter White came along and gave us hope [...] that the nebishy, flabby, middle-aged nerd can *be someone*, despite being marginalized by a society and economy that have moved on without him.<sup>20</sup>

Da jedoch erst der Mythos vom amerikanischen Traum die Erwartung hervorruft, dass die „richtige“ Lebensweise vom sozial-ökonomischen System gewissermaßen automatisch in Glück und Reichtum übersetzt werde, hängen auch diese realen Frustrationen mit dem zusammen, was eine Gesellschaft sich als Versprechen auf Aszendenz erzählt: Je gewisser die Verheißung der Zukunft sich inszenierte, desto abschüssiger wirkt nun die Gegenwart.

Wo sich wie im Fall White keine Erfüllung einstellt, muss folglich entweder eine Betrugerei oder Krise im System aufgeboten werden – „a system that cheated him out of his just reward“<sup>21</sup> –, oder aber es gilt ein Fehlverhalten von individuellen Akteuren zu konstruieren, denen man die Schuld für Whites *underachievement* zuschieben kann. Als Sündenböcke besonders beliebt sind dabei Gretchen und Elliott Schwartz in der Rolle der „greedy, fair-weather friends“ sowie Skyler White als „overbearing wife“.<sup>22</sup> Tatsächlich zeigt sich in diesen Interpretationen jedoch dasselbe unverhohlene Ressentiment, das auch White an den Tag legt, wenn er die äußerst spendablen und ihm stets wohlgesonnen Schwartz's zu Erzfeinden macht, die ihn um Millionen betrogen haben sollen (BB 1.5). Ebenso fragwürdig bleibt der Versuch, Walters teilweise offen chauvinistische Attitüde gegenüber seiner Frau Skyler als emanzipatives Empowerment einer unterdrückten Männlichkeit zu rehabilitieren.<sup>23</sup>

Was diese populäre Lesart von *Breaking Bad* als Selbstermächtigung versteht, erscheint bei genauerem Hinsehen eher als Aneinanderreihung kleinlicher Racheakte, in denen ein lange still frustrierter Mann seinen Ressentiments nun endlich freien Lauf zu lassen beginnt. So reagiert White bereits auf die Krebsdiagnose mit einer leicht aggressiven Übersprunghandlung: Ihm fällt dazu nichts anderes ein, als den Arzt auf einen Senf-

---

<sup>20</sup> Koepsell u. Arp: A Fine Meth We've Gotten Into, S. VII.

<sup>21</sup> Ebd., S. IX.

<sup>22</sup> Baltzer-Jaray: Finding Happiness in a Black Hat, S. 43.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 46; Mesonero: Breaking Bad, a Character-Based Formula, S. 119ff.

fleck an dessen Kittel hinzuweisen. Später beleidigt er Obszönitäten schreiend seinen rumänischen Chef und tritt einen Jugendlichen brutal zu Boden, der sich über seinen behinderten Sohn lustig gemacht hatte (BB 1.1). Was sich hier zeigt, ist weder eine Überwindung von Frustration noch ein souveräner Umgang mit ihr, sondern vielmehr die völlige Hingabe an jede einzelne ihrer Regungen, so dass sich diese direkt in verbale oder physische Aggression umsetzen können. In dieser Hinsicht kann White höchstens als Held jener Borniertheit gelten, die nichts lieber täte, als einmal im Leben der eigenen Ehefrau grob den Mund zu verbieten, wenn man ihrer Fragen überdrüssig wird (BB 1.2), oder dem Fremden, der einem den Parkplatz wegschnappt, einfach kurzerhand das Auto niederzubrennen (BB 1.4).

Kritischere Analysen begreifen *Breaking Bad* deshalb als die Geschichte einer katastrophal misslingenden Selbstermächtigung, in welcher die Empowerment-Ideologie auf einen zerstörerischen ‚Amoklauf‘ geschickt wird.<sup>24</sup> Gemäß dieser zweiten Hypothese wird die Frustration von White nicht in einer Selbstermächtigung aufgehoben, sondern stattdessen zu einer Groteske ironisiert, die ihrem Helden selbst als *kingpin* kaum Handlungsfreiheit gewährt. Das neue Leben, das White unter dem Namen Heisenberg beginnt, setzt ihn gerade nicht als „Herr seines eigenen Handelns“ ein, sondern wird gemäß Gertrud Koch von „den Gewaltspiralen und Konkurrenzkämpfen, den Behauptungen von Machtterritorien, den immer komplexer werdenden Lügenarchitekturen gegenüber seiner Familie [...] bestimmt“.<sup>25</sup>

Dieser Hypothese zufolge bleiben die Figuren in eine übermächtige Situation eingebunden, die ihnen entweder kaum Wahlmöglichkeiten lässt oder eine getroffene Wahl durch Handlungsfolgen hintertreibt, welche außerhalb ihrer Entscheidungsgewalt liegen. Letztlich sei White deshalb auch als Heisenberg kaum freier oder glücklicher als zuvor, behauptet Koch:

Der Radius autonomen Handelns [...] verschwindet – von der großen Aufbruchsstimmung, der Aufladung des Ego im ökonomischen Erfolg bleibt am Ende nicht viel übrig. Diese starken Motive erweisen sich letztlich als irrelevant gegenüber den Zwängen kausaler Handlungsfolgen, die ihre eigene Logik entwickeln [...]. Aus ihnen ist am Ende ebenso wenig oder sogar noch weniger ein Aussteigen möglich wie aus den engen Lebens- und Familienverhältnissen [...].<sup>26</sup>

Demgemäß müsste der Erzählbogen von *Breaking Bad* als eine Bewegung deterministischer Nichtigkeit verstanden werden. Die Geschichte würde

---

<sup>24</sup> Vgl. Martin: *Difficult Men*, S. 267.

<sup>25</sup> Gertrud Koch: *Breaking Bad*. Zürich u. Berlin: Diaphanes 2015, S. 81.

<sup>26</sup> Ebd., S. 81.

ihre Hauptfigur von der schiefen Ebene der Mittelschichtsexistenz auf die schiefe Bahn der Kriminalität abdriften lassen, um diese dann als ebenso beengend wie jene zu entlarven. Der Zuschauerschaft vor dem Fernseher bliebe also nur die groteske Widerspiegelung der eigenen Ausweglosigkeit und das wissende Lachen darüber, dass man so oder so keine Chance hat.

Dabei wird jedoch übersehen, dass die Serie zwar Whites Handlungsmacht situativ stark beschränkt und seine Selbstermächtigungsphantasien teilweise grotesk ironisiert, dafür aber seine Selbsterschaffung oder Neuerfindung im Charakter Heisenbergs mit einer ikonischen Prägnanz auflädt, die durchaus affirmativen Charakter hat. *Breaking Bad* verfolgt diese Transformation nicht ironisch distanziert, sondern arbeitet stetig mythische Qualitäten in das Faszinosum Heisenberg ein: das geniale Werk (BB 1.1), die ikonische Glatze und die Appropriation des Heldennamens (1.6), der schwarze Hut und der Beginn der blauen Periode (1.7), der Bart als Vollendung der ikonischen Transformation (2.13), dann der Königsmord (4.13) und die Bestätigung der Krone (5.7), der Verrat (5.13) und die Flucht ins Exil (5.14, 5.15), schließlich die finale Rückkehr, die Rache, der Tod (5.16).

Zum Heldentod schließlich erklingt auf der Tonspur Badfingers *Baby Blue*, ein euphorischer Rockklassiker aus den Siebzigerjahren. In diesem Kontext darf der Song einerseits die blauen Methamphetamin-Kristalle Heisenberg'scher Machart sentimental besetzen, indem sie mit der im Lied besungenen Liebe assoziiert werden. Da White diese Liebe trotz allem noch ausleben konnte, verleiht das Lied andererseits seinem Tod endgültig die hymnische Note des Triumphs. „There needed to be a feeling of triumph“, erklärt Gilligan die Songauswahl im Audiokommentar zur letzten Folge: „This song [...] it sounds to me weirdly triumphant and we realized that's really how Walt's story should end. [...] Walt got a death sentence in his very first episode but he went out on his own terms. [...] That's the triumph.“ (BB 5.16).

Dieses heroische Pathos kann natürlich nicht ohne ironische Brechungen inszeniert werden, insofern zeitgenössische popkulturelle Formate stets bemüht sind, Zugangsweisen für verschiedene Zielgruppen zu integrieren – also den intellektuellen Ironikern ebenso wie den Freunden bizarrer Gewalt oder den Fans von Buddy-Movies ein gewisses Begeisterungsmaterial anzubieten.<sup>27</sup> Trotzdem bleibt die Tatsache bestehen, dass *Breaking Bad* in seiner Grundstruktur als Saga eines Werdens angelegt ist, das Aufstieg, Fall und Comeback des Helden umfasst: „It is growth, then decay, then transformation“, wie White seinen Schülern und Schülerinnen die Chemie als eine „study of change“ näherzubringen versucht (BB 1.1). Man könnte also den Affirmationscharakter der Serie primär auf den Aspekt der Selbsterfindung als personaler Ästhetisierung beziehen, während

---

<sup>27</sup> Vgl. dazu Diederichsen: *The Sopranos*, S. 29ff.

ihr Ironisierungscharakter dagegen den Aspekt der Selbstermächtigung als sozialer Autonomisierung betrifft.<sup>28</sup>

Was die Interpretation von *Breaking Bad* als ironische Groteske ebenfalls kaum beachtet, ist die moralisierende Tendenz der Serie. Denn obwohl die Erzählung als Heldensaga ihrer Hauptfigur zwar immer wieder spektakuläre Erfolge gewähren muss, verkehren sich diese Erfolge in den daran anknüpfenden Kausalketten jedoch auffällig oft ins Negative oder sogar in die größte anzunehmende Katastrophe. Exemplarisch zeigt sich diese Tendenz in der zweiten Staffel. Als Whites *partner in crime* Jesse Pinkman sich in seine Nachbarin Jane Margolis verliebt und aus dem Meth-Geschäft aussteigen will, reagiert Walter mit einem Unterlassungsmord: Untätig zuschauend lässt er die im Drogenrausch eingeschlafene Jane an ihrem eigenen Erbrochenen ersticken (BB 2.12). Im weiteren Verlauf geht Whites Plan zwar auf, insofern Jesse wieder zu seinem Partner wird (3.7), dafür fallen jedoch die katastrophisch überhöhten Folgen der unterlassenen Hilfeleistung im wörtlichen Sinn auf Walter zurück: Janes Vater, ein Fluglotse, lässt von seiner Trauer abgelenkt zwei Flugzeuge zusammenprallen, als diese sich zufälligerweise exakt über Whites Haus befinden. Als Metapher für seine Mitschuld lässt die Serie einen angekohlten Teddybär aus dem Himmel fallen und unmittelbar vor Whites Füßen im heimischen Pool landen (2.13).

Diese Sequenz bildet das moralische Konzentrat einer Haltung, welche den gesamten Erzählbogen von *Breaking Bad* bestimmt. Parallel zur Erfolgsgeschichte von Heisenbergs Drogenimperium vollzieht sich deshalb der Verfall von Whites Familie, vom anfänglich liebevollen Zusammenleben bis zum offen ausgesprochenen Hass. Und parallel zur erfolgreichen Selbsterschaffung der Persona Heisenberg nimmt die Selbstzerstörung Whites ihren Lauf, bis hin zu der tödlichen Schusswunde, die er sich mit seinem eigenen ferngesteuerten Maschinengewehr zufügt (BB 5.16). Das Abgleiten auf die schiefe Bahn – *to break bad* – wird hier also gerade nicht als moralfreie Folge kausaler Determination erzählt, sondern als moralisch zu bewertende und entsprechend zu bestrafende Entscheidung. White ist kein Opfer einer übermächtigen Situation, sondern ein sich schuldig machender Akteur, dessen Vergehen von kosmischen Kräften registriert, aufgerechnet und über negative Spätfolgen derselben Kausalkette wieder zu ihm retourniert werden. Damit operiert die Serie entgegen Kochs These gerade nicht in einem „kausalen Determinismus“,

---

<sup>28</sup> Analog dazu plädiert Richard Rorty für die private Möglichkeit ästhetisierender Selbsterschaffung, während er dem öffentlichen Bereich hingegen keine grundsätzlich neuen Organisationsweisen mehr zutraut. Vgl. Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Übers. v. Christa Krüger. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.

sondern vielmehr in einem moralischen, von Karma-ähnlichen Mächten bestimmten Determinismus.<sup>29</sup>

Demzufolge ist *Breaking Bad* weder als reines Selbstermächtigungsepos noch als ironisierte Groteske schlüssig zu interpretieren. Stattdessen feiert die Erzählung ihren Helden auf eine Weise, welche die erste Hypothese als vollumfängliche Affirmation missversteht und die zweite tendenziell übersieht. Gleichzeitig problematisiert die Serie Whites Handeln aber auch mit einer Haltung, die umgekehrt vom ersten Ansatz übersehen und vom zweiten als amoralisch-kausale Determination missverstanden wird. Um *Breaking Bad* in diesen einander widerstrebenden Tendenzen zu verstehen, wird also ein dritter Ansatz benötigt. Der folgende Abschnitt schlägt deshalb vor, die treibende Frustration weder als eine durch Selbstermächtigung überwundene noch durch Übersteigerung ironisierte zu begreifen. Stattdessen – so die These – wird das Unbehagen jenes ökonomischen Drucks, der die Mittelschicht überhaupt erst in ihre Abschlüssigkeit hineinmanövriert, von White vielmehr verinnerlicht und autodestruktiv gegen sich selbst gewendet.

### Internalisierung: Pathologie des unternehmerischen Subjekts

*Breaking Bad* präsentiert die Geschichte von Walter White als eine Art Dreischritt: Vom charmanten, aufstrebenden Chemiker der Rückblenden in die Zeit vor Erzählbeginn (Punkt A, BB 1.2), über den erfolglosen, am Nobelpreis knapp vorbeigeschrammten, aber dafür von einer liebevollen Familie umgebenen High-School-Lehrer des Serienstarts (Punkt B, 1.1), bis zum finanziell erfolgreichen, jedoch sozial vollständig isolierten Drogenbaron des Serienendes (Punkt C, 5.16). Die Erzählung beschäftigt sich primär mit der Zeit zwischen B und C, während die Vorgeschichte nur durch knappe Andeutungen skizziert wird. Die Suggestion ist allerdings klar: Aus diesem Mann hätte mehr werden können. So bleibt im Hintergrund stets die Frage präsent: Warum ist es nicht zu diesem Mehr gekommen? Die Beurteilung der Entwicklung von B zu C hängt deshalb auch mit der Weise zusammen, wie die Ereignisse zwischen den Punkten A und B rekonstruiert werden.

---

<sup>29</sup> Koch: *Breaking Bad*, S. 74. Vgl. David Segal: The Dark Art of „*Breaking Bad*“. In: The New York Times, URL: <http://www.nytimes.com/2011/07/10/magazine/the-dark-art-of-breaking-bad.html> (abgerufen am 30.11.2015): „*Breaking Bad* takes place in a universe where nobody gets away with anything and karma is the great uncredited player in the cast.“ Gilligan bestätigt dies gegenüber Segal: „If there’s a larger lesson to *Breaking Bad*, it’s that actions have consequences [...]. I like to believe there is some comeuppance, that karma kicks in at some point“. Handlungskonsequenzen werden hier also weniger kausal als moralisch verstanden. Kausalität bildet nur das Mittel der Darstellung, insofern die Moral sich durch scheinbar kontingente Kausalfolgen erfüllt.

Die Selbstermächtigungs-Hypothese folgt wie gesagt Whites Verschwörungstheorie, wonach Gretchen und Elliott seine Forschung gestohlen und ein Vermögen damit verdient hätten. In dieser Perspektive erscheinen die Verbrechen Heisenbergs als späte, aber gerechte Rache für die damaligen Betrügereien. Die Ironisierungs-Hypothese hingegen tendiert dazu, die Vorgeschichte als unwesentlich zu ignorieren und auf eine allgemeine Verknöcherung des Lebens durch Gewohnheit zu reduzieren.<sup>30</sup> Whites Verwandlung in Heisenberg muss folglich etwas unmotiviert erscheinen und wird hier eher als grotesk überzeichnete Midlife-Crisis wahrgenommen.

Tatsächlich scheint White aber sowohl die Liebesbeziehung zu Gretchen als auch seinen Anteil an der gemeinsamen Firma Gray Matter Technologies aus eigenem Antrieb aufgegeben zu haben (BB 2.6). Jedenfalls lässt sich hier keinerlei Fehlverhalten von Gretchen und Elliott feststellen, das Walters Vorwürfe rechtfertigen würde.<sup>31</sup> Dagegen führt die Folge *Buyout* die Unternehmungen im Drogenhandel erstmals explizit nicht auf Geldinteressen, sondern auf ein Bedürfnis nach Größe und Anerkennung zurück, das zudem direkt mit Gray Matter verknüpft wird. Von den Anfangszeiten der Firma erzählend, stockt White beim Grund für seinen Ausstieg und sagt:

For personal reasons I decided to leave the company and I sold my share to my two partners. I took a buyout for 5000 Dollars. [...] Care to guess what that company is worth now? [...] 2.16 billion as of last Friday. I look it up every week. And I sold my share, my potential, for 5000 Dollars. [...] You asked me if I was in the meth business or the money business. Neither. I'm in the empire business. (BB 5.6)

Was hier in dialoglastiger Deutlichkeit ausformuliert wird, ist nichts anderes als die späte Antwort auf jene wortlose Szene, in der White angesichts einer an Gretchen erinnernden Silhouette zusammenbricht: die traumatische Angst, dass dieser Buyout damals der erste Schritt auf seinen *Slippery Slope* gewesen sein könnte.

Was *Breaking Bad* als Grund für die gescheiterte Karriere ihrer Hauptfigur angibt – und somit weiter gefasst auch als Ursache für den Niedergang der Mittelschicht insgesamt –, ist also eine unvorteilhafte Desinvestitionsentscheidung. Wirtschaftliche Entwicklungen werden da-

---

<sup>30</sup> Vgl. Koch: *Breaking Bad*, S. 74.

<sup>31</sup> Vgl. das Interview mit Jessica Hecht: Q&A – Jessica Hecht (Gretchen). In: AMC, URL: <http://www.amc.com/shows/breaking-bad/talk/2009/05/jessica-hecht-interview> (abgerufen am 30.11.2015): „Gilligan told us exactly what went down between the characters off screen: We were very much in love and we were to get married. And he came home and met my family, and I come from this really successful, wealthy family, and that knocks him on his side. He couldn't deal with this inferiority [...]. It made him terrified, and he literally just left me“.



mit nicht als Folge kollektiv organisierter Prozesse verhandelt, sondern vielmehr auf rein persönliche Entscheidungen zurückgeführt: *Breaking Bad* referiert hier weder auf die Wirtschaftskrise noch auf krisenbegünstigende politische Maßnahmen oder gesellschaftliche Entwicklungen, sondern macht stattdessen allein das individuelle Subjekt für sein Scheitern verantwortlich.

Wenn im Fall White bereits diese eine falsche Entscheidung genügen soll, um eine vielversprechende Karriere zu ruinieren, dann ist darin offensichtlich eine *Slippery-Slope*-Dynamik eingeschrieben. Warum genau diese Abwärtsspirale einsetzt und inwiefern sie allenfalls auch ganz profan von Whites Unfähigkeit herrühren könnte, zu seinem Fehler zu stehen und daraus zu lernen, bleibt jedoch unklar, da die Serie diese Ereignisse nur sehr schemenhaft konturiert, ohne jemals die exakten Vorgänge auszuformulieren. Dagegen lässt sich festhalten, dass *Breaking Bad* – gerade indem diese wichtige Scharnierstelle der Erzählung ausgespart bleibt – dem Buyout den Status eines uneinholbaren „Ur-Trauma[s]“ verleiht, worin sich die „größte Lebensdemütigung Walter Whites“ enthüllen soll.<sup>32</sup> Mehr noch: Insofern diese Vorgeschichte nie detailliert entwickelt und die aus dem Buyout sich ergebende Abwärtsspirale erzählerisch folglich auch nicht genauer motiviert wird, setzt die Serie den Umstand geradezu als gegeben voraus, dass ein derartiges Ereignis unweigerlich zum allgemeinen Versagsmoment des Erzählbeginns führen muss.<sup>33</sup>

Was den Kollaps in der Autowaschanlage zur Schlüsselstelle macht, ist jedoch nicht nur Whites Schwindel beim Blick in die Abschüssigkeit seines bisherigen Lebens, sondern ebenso die nun einsetzende Auflehnung, welche diese Abschüssigkeit durch eine forcierte Aszendenz zu widerlegen trachtet. Nach diesem Zusammenbruch wird White deshalb den Rest seines Daseins dem Versuch widmen, jenen Umkehrgrenzpunkt des Buyouts sowie den anschließenden Niedergang durch eine umso verbissenere Erfolgsgeschichte zu überschreiben. Aber selbst in dieser Auflehnung gegen das ökonomische Prinzip, das White zum Verlierer macht, fällt *Breaking Bad* bald wieder in das neoliberale Paradigma der Eigenverantwortung zurück. Denn während sich Whites Ärger zunächst noch gegen die mutmaßliche Gier und Betrugerei der in Gretchen und Elliott verkörperten Wirtschaftselite richtet (BB 2.6), wendet sich seine Wut im zitierten *Buyout*-Dialog schließlich gegen sich selbst und seine mangelnde unternehmerische Weitsicht (5.6).

Im Zeitfenster der Ausstrahlung spiegelt dies auch die Diskursentwicklung von der kurzzeitigen Empörung über Manager-Gier und

---

<sup>32</sup> Lang u. Dreher: *Breaking Down Breaking Bad*, S. 142.

<sup>33</sup> Einer Rückblende in BB 3.13 zufolge wähnt White sich zwar mindestens zur Zeit des Hauskaufs mit Skyler wieder auf dem Aufstieg: „We’ve got nowhere to go but up.“ Da diese Analepse aber sogleich in eine äusserst lebensbedrohliche Gegenwart zurückblendet, kann diese Hoffnung nur als illusorischer Traum erscheinen.

Wirtschaftskriminalität zurück zu jenem Konsens der Vorkrisenzeit, den Jan Masschelein und Maarten Simons in Anlehnung an Immanuel Kants berühmte Definition der Aufklärung wie folgt formulieren:

Unternehmerisch sein ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unproduktivität. Unproduktivität ist das Unvermögen, sich seines menschlichen Kapitals ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unproduktivität, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel an Humankapital, sondern am Mangel an Entschlossenheit und Mut liegt, sich seines Humankapitals ohne Leitung eines anderen zu bedienen. [...] ‚Habe den Mut, dich deines eigenen Kapitals zu bedienen!‘<sup>34</sup>

Dementsprechend erblickt White die einzige Möglichkeit, sich vom Stigma des Versagens zu befreien, in einer radikalen Mobilisierung des eigenen Humankapitals: Das brachliegende Potential seines chemischen Könnens muss gewinnbringend und unternehmerisch kreativ kapitalisiert werden.

*Breaking Bad* inszeniert damit die Pathologie eines unternehmerischen Subjekts, das aus Frustration über das eigene Scheitern im ökonomischen System die Regeln dieses Systems komplett verinnerlicht und in der Folge umso hartnäckiger zu erfüllen versucht. Whites Kriminell-Werden artikuliert in diesem Sinn keine Rebellion gegen den Kapitalismus, sondern nur dessen Radikalisierung: Die unternehmerische Aktivierung ungenutzter Potentiale kann hier schneller und gewinnbringender monetarisiert werden, die Kompensation früheren Scheiterns durch den marktwirtschaftlichen Erfolgsbeweis ist damit also zeiteffizienter zu realisieren. So argumentiert Heisenberg durchgehend in marktwirtschaftlichen Kategorien, wenn er die im Vergleich zum chemisch minderwertigen Konkurrenzangebot außergewöhnlich hohe Qualität seines Produkts betont (BB 1.1, 4.1, 5.7): Das Produkt besetzt mit diesem Alleinstellungsmerkmal eine Marktlücke und wird dank der charakteristischen blauen Färbung schließlich sogar zum von der Konkurrenz mit Lebensmittelfarbe kopierten Markenzeichen (5.7).

Whites Verwandlung markiert also eine unternehmerische Wende, welche die Serie als Selbstverwirklichung heroisiert. Im Zentrum der Heldensaga steht ein Subjekt, das die ihm zugefügten Frustrierungsereignisse als selbstverschuldete Misserfolge verinnerlicht, um diese in der Folge durch den schattenökonomisch höchst erfolgreichen Ruin seiner gesamten Existenz zu kompensieren. *Breaking Bad* erzählt damit die Geschichte einer Internalisierung ökonomischer Gewalt, in der die Hauptfigur jene Zwänge, die ihr durch das wirtschaftliche System auferlegt werden, als ei-

---

<sup>34</sup> Jan Masschelein u. Maarten Simons: Globale Immunität oder Eine kleine Kartographie des europäischen Bildungsraums. Übers. v. Annegret Klinzmann u. Mechthild Ragg. Zürich: Diaphanes 2012, S. 84f.

gene Unzulänglichkeiten anerkennt. Aufgrund dieser Internalisierung bleiben White nur zwei Optionen: einerseits die resignative Erschöpfung, die ihn zu Beginn kennzeichnet, und andererseits jene Aktivierung unternehmerischen Potentials, mit der er im Weiteren selbst zum ökonomischen Aggressor wird. *Breaking Bad* setzt seine Hauptfigur also nicht in Konflikt zu einer frustrierenden ökonomischen Ordnung, sondern erzählt stattdessen vom Ungenügen innerhalb dieser Ordnung. Wenn dieses Ungenügen hier nur die Auswege der Erschöpfung oder Überkompensation offen lässt, greift die Serie damit den zeittypischen Burnout-Diskurs auf. Wie Ulrich Bröckling feststellt, wird die „Zeitkrankheit“ des Burnouts als „Gleichgewichtsproblem“ definiert, das dementsprechend nur mit einem „Rebalancing“ therapiert werden kann: Haben wir es mit einem „Passungsproblem[ ] zwischen menschlicher Natur und gesellschaftlicher Wirklichkeit“ zu tun, so „straft uns die Natur mit Burnout“, wenn wir die „Work-Life-Balance“ nicht im Gleichgewicht halten.<sup>35</sup> Nicht die durch ökonomische Prozesse abschüssig strukturierte Mittelschichtsrealität stellt hier also das Problem dar, sondern die mangelnde Balance-Fähigkeit der darin agierenden Personen. Eine diese Abschüssigkeit zusätzlich prekarisierende Wirtschaftskrise oder Krebserkrankung bildet folglich nur so lange eine Gefährdung, wie man sie nicht als Chance begreift, um bisher ungenutzte Potentiale zu aktivieren.

Alain Ehrenberg beschreibt diese Tendenz als eine „Dekonfliktualisierung“ des Psychischen wie des Gesellschaftlichen“. Ihm zufolge wird Sigmund Freuds Modell eines konfliktären Verhältnisses von Psyche und Gesellschaft seit der Mitte des 20. Jahrhunderts durch ein Modell des Defizitären abgelöst, wie es von Pierre Janet vertreten wird. Die freudianisch-neurotische „Angst, die mir zeigt, dass ich ein Verbot überschreite und mich spalte“, begreift Ehrenberg als „Krankheit der Schuld“. Demgegenüber sieht er Janets depressive „Erschöpfung, die mich entleert und mich handlungsunfähig macht“, als eine „Krankheit der Unzulänglichkeit“.<sup>36</sup> Diese Diagnose ist jedoch an die Annahme geknüpft, dass die Menschen in den westlichen Gesellschaften der Gegenwart „im eigentlichen Sinne des Wortes emanzipiert“ und „souverän“ seien. Die Depression bilde somit „die *unerbittliche Kehrseite des Menschen, der sein eigener Herr ist*“: Das souveräne Individuum sei gerade „von seiner Souveränität erschöpft“.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Ulrich Bröckling: Der Mensch als Akku, die Welt als Hamsterrad. Konturen einer Zeitkrankheit. In: Sighard Neckel u. Greta Wagner (Hg.): Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 179-200, hier S. 191-194.

<sup>36</sup> Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Übers. v. Manuela Lenzen u. Martin Klaus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 255 u. 67.

<sup>37</sup> Ebd., S. 17f. u. 289.

Im deutschsprachigen Raum vertritt Byung-Chul Han eine ähnliche Position. Statt von Dekonfliktualisierung spricht Han jedoch von einer „Positivierung der Gesellschaft“, in deren Zug die „Negativität des Widerstreites oder des Konfliktes“ durch eine „Positivität des Konsenses“ abgelöst werde. Dieser Konsens komme zwar „ohne jede Feind- und Herrschaft“ aus, entwickle aber gerade dadurch ein „Übermaß an Positivität“, das sich „exhaustiv [...] nicht als Repression, sondern als Depression“ äußere.<sup>38</sup> Sowohl Ehrenberg als auch Han gehen also von einer konflikt- und herrschaftsfreien Gesellschaftsordnung aus, welche jede Gegenposition integriert und damit einen Raum erschöpfender Alternativlosigkeit realisiert. Darin gibt es keine verbotene Differenz mehr, dafür aber eine Hypertrophie von Verantwortlichkeit, welche die Subjekte als „Depressive und Versager“<sup>39</sup> in die Position des Defizitären drängt.

Was Ehrenberg und Han allerdings übersehen, ist die Tatsache, dass ihre Theorien sich ebenfalls in diese Bewegung miteinschreiben, indem sie die Konfliktualität politischer und ökonomischer Machtbeziehungen ausradieren, so dass nur souverän-monadische Individuen und freiwillige Selbstausbeuter<sup>40</sup> übrig bleiben. Anstatt den fehlenden Konfliktbezug herauszuarbeiten und die Möglichkeit eines Ausagierens von Konfliktualität zu reartikulieren, löschen Ehrenberg und Han das Konflikthafte gerade vollends aus. Ohne diese Option des Konfliktären, welche Inkompatibilitäten innerhalb des gesellschaftlichen Systems als normale Spannungsverhältnisse zwischen unterschiedlichen Interessenlagen begreifen würde, muss allerdings jede Schwierigkeit, jedes Reibungsphänomen und jede Komplikation des sozialen Felds auf eine mangelnde Anpassungsleistung des Subjekts zurückfallen.

Demgegenüber steht eine ganze Reihe von Analysen, welche gerade untersuchen, inwiefern die entstehenden „Kontrollgesellschaften“ (Gilles Deleuze),<sup>41</sup> die „Kultur des neuen Kapitalismus“ (Richard Sennett),<sup>42</sup> der „nouvel esprit“ des Kapitalismus (Luc Boltanski und Ève Chiapello)<sup>43</sup> oder die „Subjektivierungsform“ des „unternehmerische[n] Selbst“ (Ulrich Bröckling)<sup>44</sup> auch neue Machtstrukturen hervorbringen. Auf diese Weise

---

<sup>38</sup> Vgl. Byung-Chul Han: *Topologie der Gewalt*. Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 50, 8 u. 96.

<sup>39</sup> Byung-Chul Han: *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz 2010, S. 20.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>41</sup> Gilles Deleuze: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Ders.: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Übers. v. Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254-262.

<sup>42</sup> Richard Sennett: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Übers. v. Martin Richter. Berlin: Berlin Verlag 1998.

<sup>43</sup> Luc Boltanski u. Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Übers. v. Michael Tillmann. Konstanz: UVK 2003.

<sup>44</sup> Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

wird die gesellschaftlichen Prozessen inhärente Konfliktualität sichtbar gemacht und die darin wirksamen Interessen in die politische Verhandlungsmasse miteinbezogen, während die entsprechenden Phänomene bei Ehrenberg und Han schlicht als gegeben und damit auch nicht verhandelbar erscheinen.

Zum Beispiel beschreiben die meisten dieser kritischen Studien einen Machteffekt der Unabschließbarkeit: eine Prozessualität ohne Ende, die ihren Zwangscharakter in der rein formalen Qualität ausdrückt, dass sie keinerlei finalisierende Anstrengung anerkennt, sondern die betreffenden Kräfte stets sogleich wieder von neuem an sich bindet. Zwar beschreibt bereits Max Weber, wie die protestantische Ethik der Askese einen fortwährenden Erfüllungsaufschub in den Kapitalismus integriert.<sup>45</sup> Gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts scheinen diese Tendenzen jedoch eine neue Virulenz zu entwickeln: So kritisiert etwa Deleuze 1990 die „permanente Weiterbildung“ als Chiffre einer Herrschaftsform, in der man „nie mit irgend etwas fertig wird“.<sup>46</sup> Acht Jahre später wird Sennett dieselbe Problematik anhand von Stichworten wie *Drift* und *Flexibilität* verhandeln.<sup>47</sup> 1999 wiederum charakterisieren Boltanski und Chiapello die postfordistische Arbeitswelt als Rhizomstruktur, in der man dazu aufgefordert ist, die Unsicherheit projektbasierter Jobs durch unendliche Netzwerkaktivität zu kompensieren.<sup>48</sup>

Bröckling schließlich begreift diese Entfinalisierung als Subjektivierungsform eines unternehmerischen Ichs, das durch konträr verlaufende Forderungen systematisch dem Verdacht der Unzulänglichkeit ausgesetzt wird. Indem das Subjekt etwa zugleich Rationalisierungs- wie Emotionalisierungsimperativen unterworfen wird, bleibt es in die Unruhe konstanter Ausgleichsbemühungen zwischen diesen Polen eingespannt und muss stets sowohl Effizienz als auch Kreativität beweisen, Selbstständigkeit ebenso wie Teamorientierung, Disziplin gleichermaßen wie Begeisterungsfähigkeit:

Den Einzelnen mit antagonistischen Anforderungen zu konfrontieren, ist ein durchgängiges Kennzeichen der Anrufung des unternehmerischen Selbst. [...] Die strukturelle Überforderung ist gewollt, erzeugt sie doch jene fortwährende Anspannung, die den Einzelnen niemals zur Ruhe kommen lässt, weil er jeden Fort-

---

<sup>45</sup> Vgl. Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Tübingen: Mohr 1934. Joseph Vogl konstatiert zudem eine „Transformation des ökonomischen Wissens“ um 1800, welche das Prozessieren wirtschaftlicher Informationen in die „Unabschließbarkeit“ wuchern lässt und den ökonomischen Handlungen „eine innere Endlosigkeit“ einschreibt. Joseph Vogl: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. Zürich u. Berlin: Diaphanes 2008, S. 347ff.

<sup>46</sup> Deleuze: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, S. 257.

<sup>47</sup> Vgl. Sennett: Der flexible Mensch.

<sup>48</sup> Vgl. Boltanski u. Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus, v. a. S. 89-210.

schritt in der einen Richtung durch entsprechende Anstrengungen in der Gegenrichtung ausgleichen muss. Gefordert sind zugleich rückhaltloser Einsatz für die Firma, wie auch ein achtsamer Umgang mit den eigenen Kräften. [...] Selbstdisziplinierung und Selbstenthusiasmierung laufen parallel, was auch die offensichtliche Inkohärenz der Programme erklärt, die stets beide Optimierungsmodi [...] fördern.<sup>49</sup>

In *Breaking Bad* wird diese Unendlichkeitsbewegung bevorzugt zwischen den einander entgegengesetzten Polen der Familienorientierung und der unternehmerischen Selbstverwirklichung ausgehandelt. Was den biedereren White zu einem guten Familienvater macht, disqualifiziert ihn als Unterweltsboss, während umgekehrt Heisenbergs genialische Tugenden im familiären Umfeld stets monströs erscheinen müssen. So bleibt die Hauptfigur die gesamte Serie hindurch bemüht, beide Register gleichzeitig zu bespielen oder möglichst reibungslos zwischen ihnen hin- und herzuwechseln.

Dieses binäre Schema wird allerdings dadurch verkompliziert, dass längst nicht nur die Figur White/Heisenberg in beiden Registern zugleich agiert. So nimmt Jesse einerseits in der unternehmerischen Ordnung die Rolle des Geschäftspartners ein, während er andererseits als Zauberschülerling des Meisterchemikers auch zu einem Ersatzsohn in Whites familiärer Ordnung avanciert (BB 2.12). Die Rolle des Antagonisten in der Drogenfahndung wiederum spielt bezeichnenderweise Walters Schwager, Hank Schrader. Damit wird selbst die Polarität von Gesetz und Verbrechen in das duale Grundmuster von Familie und Unternehmertum eingepasst, so dass die narrative Dynamik von *Breaking Bad* sich als unendliches Austarieren von Whites Work-Life-Balance präsentiert. Wird das Gleichgewicht durch eine einseitige Handlung gestört – wie etwa Walters dämonische Entscheidung, die Freundin seines Ersatzsohns ersticken zu lassen –, so lässt die Serie sogleich das Warnlicht eines angekokhten Teddybärs im heimischen Pool aufleuchten.

Im Unterschied zur Selbstermächtigungs- und Ironisierungshypothese kann der Interpretationsansatz der Verinnerlichung also die beiden konträr verlaufenden Bewegungen von *Breaking Bad* erklären: Aufgrund ihrer Internalisierung des unternehmerischen Paradigmas kann

---

<sup>49</sup> Bröckling: Das unternehmerische Selbst, S. 70f. Vgl. dazu auch S. 167: „Folgt man der systemischen Kreativitätstheorie von Mihaly Csikszentmihalyi, so verfügen Kreative über eine Menge Energie, sind aber auch ruhig und entspannt; sie verbinden Weltklugheit mit Naivität, denken gleichermaßen konvergierend wie divergierend, verbinden Disziplin und Spielerisches, Verantwortungsgefühl und Ungebundenheit, wechseln zwischen schweifender Phantasie und Realitätssinn, vereinen Extroversion und Introversion, Demut und Stolz, Ehrgeiz und Selbstlosigkeit, Wettbewerbs- und Kooperationsorientierung [...]. Niemand kann all das und schon gar nicht zur gleichen Zeit. Als Anrufung gelesen muss Csikszentmihalyis Versöhnung der Gegensätze deshalb ein Gefühl permanenten Ungenügens provozieren“.

die Serie einerseits Whites Selbstverwirklichung als erfolgreiches Entrepreneurship feiern, während sie andererseits ihre Hauptfigur gleichzeitig jener entfinalisierenden Macht der unternehmerischen Subjektivierungsform unterwirft, welche noch im Moment des ökonomischen Triumphs bereits den Misserfolg im familiären Register feststellt und mit moralisierendem Imperativ die entsprechende Ausgleichsbewegung einfordert. In diesem Regime wird unternehmerischer Erfolg allein eben nicht als Kompensationsleistung vergangenen Scheiterns akzeptiert, wenn er zulasten der Familie geht. Vielmehr beurteilt die Serie das Zerbrechen der Familie White als erneuten Misserfolg, als mangelnde Ausbalancierung von *work* und *life*, welche Walter sogleich zu neuen Kompensationsleistungen im familiären Register zwingt.

Obwohl die Ordnungen des Drogengeschäfts und der Familie als miteinander inkompatibel gezeigt werden, verlangt *Breaking Bad* den Erfolg in beiden: Verlegt sich White wie am Anfang der Serie auf das Familiendasein, wird er als Versager abgestempelt; beweist er sich im Weiteren als erfolgreicher, da skrupelloser Unternehmer, reagiert die Dramaturgie mit moralischer Verurteilung und verlangt mehr Fürsorglichkeit. Statt die Konfliktualität zwischen derart unvereinbaren Ansprüchen zu erkunden – wie dies etwa die Serie *The Wire* von David Simon tut –,<sup>50</sup> bleibt *Breaking Bad* ebenso wie Ehrenberg und Han in der Logik des Defizits verhaftet. Die Schuld des Defizitären fällt somit auf White zurück, unabhängig davon, ob es tatsächlich in seiner Macht gelegen hätte, das Unvereinbare zu vereinen.

Damit folgt die Serie jener kleinen Erzähltypologie des Scheiterns, in der selbst Sennett in die Logik des Defizitären verfällt und das Narrativ der Eigenverantwortung als die stabilste Variante charakterisiert: Während die von ihm beschriebenen ehemaligen IBM-Programmierer sich nach ihrer Entlassung 1993 zunächst von einer intriganten Firmenleitung betrogen sehen, gehen sie in einem zweiten Schritt dazu über, der Globalisierung sowie billigen ausländischen Arbeitskräften die Schuld zuzuschieben. Schließlich gravitieren ihre Erklärungen jedoch hin zum Schwerpunkt der Eigenverantwortung. Statt passive Angestellte zu bleiben, hätten die Programmierer selbst kündigen und eigenhändig unternehmerisch aktiv werden sollen, „wie die Jungs im Silicon Valley“: „Wir hatten das Beispiel vor Augen“, sagte Kim, ein Vernetzungsspezialist, eines Tages: „Wir kannten das alles, was an der Westküste lief, und wir haben nichts getan.“ Allerdings scheint sich Sennett hier der daraus resultierenden Schuldproblematik nicht bewusst zu sein, begreift er diese Lö-

---

<sup>50</sup> Vgl. David Simon: *The Wire*. USA 2002-2008. Vgl. dazu auch den Exkurs zu *The Wire* in Stéphane Boutin: Die Dramatisierung der Macht. Zur Genealogie von Foucaults Metapher der Werkzeugkiste. In: Foucaultblog, URL: <http://www.fsw.uzh.ch/foucaultblog/featured/121/die-dramatisierung-der-macht-zur-genealogie-von-foucaults-metapher-der-werkzeugkiste> (abgerufen am 03.12. 2015).

sung „aus der passiven Opferrolle“ doch gerade als positive Ich-Aktivierung und Annäherung an die „Realität“.<sup>51</sup>

Alternativ dazu beschreibt Joseph Vogl die Verschuldung von Staaten und Individuen als „Vereinnahmungsapparat“, der die „Verbreitung unternehmerischer Strukturen“ befördert.<sup>52</sup> Versteht man diese finanzielle Verschuldung weiter gefasst auch als moralische Schuld, lässt sich diese Vereinnahmungsfunktion ebenfalls in *Breaking Bad* festmachen: Nur weil White sich seit dem Buyout als schuldig empfindet, aktiviert er seine ungenutzten Potentiale und wird zum Unternehmer seiner selbst. Nur weil er glaubt, nicht genug aus sich gemacht zu haben, transformiert er sich in den unersättlichen Kapitalakkumulierer Heisenberg.<sup>53</sup> Über die Forderung nach familiärer Fürsorge wird diese Schuld und somit auch das Projekt ihrer Sühne schließlich auf Dauer gestellt: Die Vereinnahmung ist total geworden.

### Ruin als Triumph: Die Vollendung des Unvermeidlichen

Obwohl das Prinzip der Serialität formal die potentielle Unendlichkeit seiner episodischen Reihung impliziert, muss doch jede Fernsehserie einmal ein Ende finden. Am konsequentesten haben bekanntlich die *Sopranos* dieses Moment der Endlosigkeit in das faktische Serienende hineinmontiert: Mitten im Familiendinner blenden Bild und Ton plötzlich aus, stille Schwärze unterbricht den Song *Don't Stop Believin'* von Journey in der Mitte des Refrains. Man hört nur noch „Don't stop“ und sieht den Mafiachef Tony ein letztes Mal Richtung Restauranttür aufblicken, nun bis in alle Ewigkeit nie wissend, ob es seine verspätet zum Essen eintreffende Tochter ist, die gerade das Lokal betritt, oder ein auf ihn angesetzter Killer. Indem diese von Todesdrohungen punctierte Alltäglichkeit als unabschließbares Ende fungiert, eröffnet sich eine in endlose Normalität überführte Abschlüssigkeit: Der *Slippery Slope* des Erzählraums führt hier nicht in einen finalen Abgrund, sondern lässt vielmehr in der Gewissheit, „dass das Leben nun immer so weitergehen werde“, <sup>54</sup> eine entfinalisierte Abgründigkeit aufsteigen.

---

<sup>51</sup> Sennett: Der flexible Mensch, S. 159-185, hier S. 176 u. 180f.

<sup>52</sup> Joseph Vogl: Der Souveränitätseffekt. Zürich u. Berlin: Diaphanes 2015, S. 244 u. 241.

<sup>53</sup> Darüber hinaus ist White auch finanziell verschuldet. Die verbleibende Hypothek seines Hauses, aber ebenso die zukünftigen Schulden der *college tuition* und sonstigen Ausgaben für seine Kinder rechnet er einmal auf 737 000 Dollar auf (BB 2.1). Wie spätestens in der Folge *Buyout* festgestellt wird, zielen Walters tatsächliche Aspirationen allerdings wesentlich höher als nur bis zur Beschaffung dieser Summe (5.6), was in diesem Fall für ein Primat der moralischen gegenüber der finanziellen Verschuldung spricht.

<sup>54</sup> Diederichsen: The Sopranos, S. 70.



Dagegen affirmiert das Ende von *Breaking Bad* gerade die Abschließbarkeit jenes Projekts, das eben noch auf ein unendliches Austarieren von Schuld und Sühne hinauszulaufen schien. Die zweitletzte Folge evaluiert zunächst die Möglichkeit der Kapitulation: Nach Bekanntwerden seiner Untaten hält White sich in New Hampshire versteckt und lanciert einen letzten Versuch, das Drogengeld direkt seinem Sohn zukommen zu lassen. Aber Walter Jr. will von seinem Vater und dessen Geld nichts mehr wissen: „Just die!“ (BB 5.15). Darauf informiert White die Polizei über seinen Aufenthaltsort und wartet auf die Verhaftung. In diesem Moment bemerkt er jedoch, dass im Fernsehen gerade ein Interview mit Gretchen und Elliott gesendet wird, in dem die beiden nun erstmals tatsächlich seinen Beitrag zur Firma Gray Matter kleinzureden versuchen. Kurz bevor die Polizei eintrifft, entwischt Walter und setzt nun nicht zur Kapitulation, sondern vielmehr zum finalen Rachefeldzug an, während die Titelmusik der Serie das Geschehen als Vollendung des White'schen *breaking bad* markiert: Die Abschüssigkeit mündet hier nicht wie bei den *Sopranos* in eine irritierende Entfinalisierung, sondern wird stattdessen im Triumph des Helden finalisiert.

Die allerletzte Folge buchstabiert diesen Triumph schließlich als Rundumschlag von Rache, Befreiung und Selbstverwirklichung aus. Nicht nur gelingt White die Vernichtung der Gangsterbande, welche ihn aus dem Geschäft gedrängt hatte, ebenso wie die Befreiung Jesses, der von dieser Gruppe gefangen gehalten worden war. Darüber hinaus kommt er auch dem Krebs zuvor und findet im eigenen Kugelhagel einen mehr oder weniger selbstbestimmten Tod. Die eigentliche Krönung seiner Bemühungen liegt allerdings in der Herstellung jener Vereinbarkeit des Unvereinbaren, an der er sich zuvor bereits die gesamte Serie über zwischen unternehmerischer Selbsterschaffung und familiärer Fürsorge aufgerieben hatte.

Zwar wollen Skyler und Walter Jr. auch weiterhin nichts mehr mit ihm zu tun haben, aber angesichts der Tatsache, dass er sowieso bald sterben wird, scheint ihm das nicht mehr viel auszumachen. Sein früheres Begehren nach tatsächlicher Zuneigung – „You want them to actually miss you“ (BB 3.10) – wurde längst durch ein abstrakteres Ziel abgelöst: „It can't all be for nothing.“ (5.15). Was hier mit „alles“ und „nichts“ angesprochen wird, ist einerseits die Summe von Whites Unternehmungen im Lauf dieser Serie und andererseits das durch diese Unternehmungen akkumulierte Kapital: ein Kapital, das in nichtiges Papier zu zerfallen droht, wenn es nicht gewinnbringend reinvestiert wird. Als Walter Jr. die Annahme des Geldes verweigert, droht White deshalb auf seinem komplett nutzlosen Reichtum sitzen zu bleiben und damit genauso unglücklich zu sterben, wie er vor seinem Akkumulationsrausch gelebt hatte. Die Verinnerlichung ökonomischer Paradigmen wird hier jedoch auch darin greifbar, dass die angestrebte Vereinbarkeit von Familie und Beruf sich zuletzt

immerhin noch im Minimalmodus des Kapitalgebers erfüllen kann: Als Kernfunktion familiärer Fürsorge setzt *Breaking Bad* die Rolle des *providers* und kann White so auch in diesem Register – mithilfe eines Tricks – noch triumphieren lassen.

Dass die Serie ihm diesen Trick zugesteht, zeigt ihr Bemühen, im letzten Akt ein triumphales Comeback von Walters Entrepreneurship zu inszenieren.<sup>55</sup> Um sein Geld doch noch der Familie zukommen zu lassen, muss White nämlich seinen privaten Trickle-down-Effekt installieren: Er versteckt seine Millionen zwischen denjenigen von Gretchen und Elliott, zwingt die Schwartz's jedoch dazu, das Geld als Charity getarnt an seinen Sohn weiterzuleiten. Um sicherzustellen, dass die Umverteilung tatsächlich zustande kommt, benötigt White – im Gegensatz zu Adam Smith<sup>56</sup> – allerdings nicht nur eine unsichtbare Hand, sondern gleich deren zwei: Mittels zweier aus der Dunkelheit auf Gretchen und Elliott zielender Laserpointer konstruiert White die Drohkulisse von Auftragsmördern, welche die ordnungsgemäße Abwicklung der Transaktion auch nach Walters Tod kontrollieren würden. Später wird dem Publikum jedoch enthüllt, dass die Laser keineswegs auf den Präzisionswaffen zweier Killer angebracht waren, sondern in den Händen von Jesses nichtsnutzigen Kumpels nur die Illusion einer über die Umverteilung wachenden Instanz generieren sollten (BB 5.16).

Diese Szene erlaubt White zudem, seine ehemaligen Geschäftspartner Gretchen und Elliott direkt mit der physischen Anhäufung jener Kapitalmasse zu konfrontieren, die er auch unabhängig von Gray Matter innerhalb kürzester Zeit erwirtschaften konnte. Wenn Heisenbergs Comeback im Zeichen der Rache steht, dann befriedigt sich hier sein am tiefsten sitzendes Ressentiment: Was auf dem Couchtisch von Gretchen und Elliott aufgetürmt wird, ist der leibhaftige Beweis für Whites ökonomische Potenz, die hier exakt jenen Zeugen vorgeführt wird, deren Erfolg gegenüber er sich immer am meisten als Versager gefühlt hatte. Da dieselbe Szene gleichzeitig auch seine Potenz als Familienversorger lang über den eigenen Tod hinaus bestätigt, finden hier also beide Register zusammen: Die Vereinbarkeit von unternehmerischer Selbstverwirklichung und familiärer Fürsorge markiert den finalen Triumph eines zuletzt doch noch gelungenen Lebens.

---

<sup>55</sup> Ähnlich orchestriert auch *Mad Men* in den letzten Minuten der Serie ein Comeback ihrer genialischen Hauptfigur Don Draper, dessen Abdriften in die Gegenkultur der Sechzigerjahre schließlich in die erfolgreiche Aneignung der Hippie-Bewegung durch die Werbeindustrie mündet. Vgl. Weiner: *Mad Men*, 7.14.

<sup>56</sup> Die berühmte Metapher findet sich in Adam Smith: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Hg. v. Edwin Cannan. London: Methuen 1904, S. 421: „[H]e intends only his own gain, and he is in this, as in many other cases, led by an invisible hand to promote an end which was no part of his intention.“

Es ist ein stiller, grimmig erschöpfter Triumph, den *Breaking Bad* ohne Erlösungsmoment erzählt: Was in den letzten fünf Staffeln zu Bruch gegangen ist, bleibt zerstört. Doch das, was in dieser Zeit erschaffen wurde, fällt deswegen nicht einfach der Nichtigkeit anheim. Das hat nicht zuletzt mit jener Abschüssigkeit zu tun, welche die Erzählung von Beginn an strukturiert: Whites Tod und die Zerstörung seiner Familie bilden nur den Fluchtpunkt eines allgemeinen Niedergangs, den die Serie als Erfüllung einer immanent selbstzerstörerischen Dynamik präsentiert. Daher besteht das narrative Begehren hier weniger darin, diesen Untergang abzuwenden, als ihn vielmehr in jener finalisierenden Bewegung einzuholen, welche die Vollendung des Unvermeidlichen realisiert.

Dieser Wunsch nach Finalisierung bedingt aber, dass der Triumph Whites sich im Ruin seiner gesamten Existenz nicht auflöst. Stattdessen wird umgekehrt der Ruin selbst zu einer Art Triumph umformuliert, so dass White zuletzt sein Handeln insgesamt durch das Prinzip der Nutzenmaximierung erklären kann: „I did it for me. I liked it. I was good at it. And I was really... I was alive.“ (BB 5.16). Vielleicht zeigt sich das von *Breaking Bad* artikulierten Unbehagen im amerikanischen Traum nirgendwo deutlicher als hier: Wenn selbst eine genialische Figur wie White, welche den unternehmerischen Imperativ vollkommen verinnerlicht hat und sein ganzes Talent in dessen Dienst stellt, dennoch bloß in der Finalisierung ihres eigenen Ruins lebendig werden kann, setzt die Serie damit ein deutliches Fragezeichen hinter die Erfüllbarkeit dieses Traums.

Trotzdem hält *Breaking Bad* an der Behauptung fest, dass White dank seiner unternehmerischen Selbstverwirklichung glücklicher und freier gestorben sei – auch wenn er dafür alle menschlichen Beziehungen opfern musste. Dazu wird das liberale Credo der Eigenverantwortung für alles, was im Leben gut oder schief gehen kann, auch musikalisch noch einmal affirmiert: „Guess I got what I deserved“, beginnen Badfinger ihr *Baby Blue* und formulieren damit das von seligen Gitarrenakkorden bekräftigte Fazit der Serie. Dieses noch im Untergang bestätigte Glücksversprechen des unternehmerischen Selbst resultiert hier allerdings auch aus der Verzweiflungslogik eines Double Bind: Wenn sich der Ruin schon nicht abwenden lässt, so kann er mit der Übernahme individueller Verantwortung zumindest affektiv als Triumph erzählt werden – auch wenn man damit die Frage nach der politischen Gestaltbarkeit dieser ruinösen Tendenzen endgültig aufgibt.

*Selbstzerstörung als glückliche Selbstverwirklichung* scheint in dieser Hinsicht ein attraktiveres Narrativ für die Erzählung des eigenen Lebens zu bilden als die Geschichte eines bloß passiv erlittenen Untergangs. Dies gilt insbesondere für Figuren wie White, die sich bereits seit langem als Opfer äußerer Umstände erfahren und endlich einmal eine wirklich eigene Entscheidung treffen möchten: „What I want, what I need is a choice. [...] Sometimes I feel like I never actually make any of my own choices. I

mean, my entire life, it just seems I never, you know, had a real say about any of it.“ (BB 1.5). Neben der Schuld vergangenen Scheiterns wird es nicht zuletzt auch dieses Bedürfnis nach eigenen Entscheidungen sein, das ihn in die Vereinnahmung durch jene unternehmerische Subjektivierungsform treibt, die ihre Subjekte gerade durch ein Übermaß an Eigenverantwortung unterwirft.

## Fazit: Die Individualisierung der Frustration

Erzählungen erschöpfen sich nicht in der Kunst des Reaktiven. Wenn Geschichten bestehende Ordnungsvorstellungen gesellschaftlicher Verhältnisse jedoch nicht bloß passiv reproduzieren, sondern vielmehr die konzeptuelle Modellierung und die affektive Besetzung dieser Vorstellungen aktiv mitprägen, so muss auch *Breaking Bad* als Gestaltungskraft im Diskurs über die parallel zur Serienlaufzeit sich entfaltende Weltwirtschaftskrise beurteilt werden. In dieser Perspektive zeigt sich, dass die Serie ihre Hauptfigur Walter White als typischen Vertreter einer von ökonomischen Zwängen frustrierten Mittelschicht positioniert und auf diese Weise den realen Unsicherheiten, Abstiegsängsten und Frustrationen ihrer Zeit die Kondensationsfläche eines Narrativs anbietet. Indem White jedoch nicht in Konflikt tritt zu jenem Paradigma unternehmerischen Handelns, das ihn als Versager abstempelt, wird auch dem Publikum die Möglichkeit einer Konfrontation mit den hier konfligierenden Interessenlagen vorenthalten. Da die Serie dieses Paradigma vielmehr gerade internalisiert, entfällt die Option einer narrativen Erkundung gesellschaftlicher Ursachen oder politischer Gestaltungsmöglichkeiten dieser frustrierenden Situation.

Stattdessen bestätigt *Breaking Bad* das unternehmerische Narrativ von der Krise als Chance, indem White stellvertretend für die kriselnde Mittelschicht seine ungenutzten Potentiale gewinnbringend kapitalisiert. Dadurch werden die Frustrationsreserven der Krisenverlierer und Krisenverliererinnen vor dem Bildschirm individualisiert und an das Scham- oder Schuldgefühl eines persönlichen Versagens zurückgebunden. Wenn jedoch selbst der brillante Unternehmer Heisenberg nur in einer Vollendung des eigenen Untergangs reüssieren kann, zieht die Serie damit den Mythos von der universalen Realisierbarkeit sozialen Aufstiegs zwar durchaus in Zweifel. Letztlich bleibt diese Erzählung von der Krise des amerikanischen Traums allerdings auf ein diffuses Unbehagen beschränkt: Statt das dem Mythos zugrundeliegende Prinzip unternehmerischer Eigenverantwortung in seiner immanenten Konfliktualität zu thematisieren, begnügt sich *Breaking Bad* damit, dieses Prinzip noch im Ruin der Krisenjahre triumphal zu affirmieren.

